cine-oja n. 19 Foro de Integración Cinematográfica Iberoamericana: Hay reservación para el Mausoleo.
De Woody a Woody.
Gradaciones del cine venezolano: Un domingo feliz, Aventurera Y La mujer ajena. Además, Gringo viejo, Relaciones peligrosas y Frida, naturaleza viva.
diciembre 1989 bs. 10

cine-oja

CONVERSACIONES SOBRE WOODY ALLEN

En el punto medio de **Hannah y sus hermanas:** Woody Allen.

El texto siguiente resume una serie de discusiones realizadas en la redacción sobre la obra de Woody Allen, en un intento de clarificar las distintas posiciones críticas que dentro de la misma redacción se dan ante ella. Como toda discusión es necesariamente fragmentada y poco ordenada, pero en fin de cuentas pone en evidencia la variable importancia, de persona a persona, de ciertos valores más allá de una base común. A modo de conclusión se han añadido algunos breves textos, también sobre la misma obra, de algunos de los redactores de la revista. Participaron Ricardo Azuaga, Frank Baíz, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrosu, Pedro José Martínez, Marjorie Miranda y Alfredo Roffé.

1.

A.R. Como Allen en sus películas filosofa continuamente, pienso que resulta importante identificar cuál es el componente político de sus planteamientos. Desde luego que habría que observar la evolución de su ya bien extensa obra, donde hay elementos que han ido desapareciendo mientras que otros se repiten incesantemente y tienden a ocupar todo el espacio de sus filmes. En todo caso pienso que su posición política, fácilmente identificable con la de la intelectualidad liberal norteamericana, prácticamente kennediana, ha sido una de sus constantes.

A.M. Creo que representa, auténticamente, un medio y una manera de pensar de ciertos estratos de intelectuales contemporáneos frente a los problemas del mundo. En este sentido es una artista social, pero intenta continuamente, y a la vez, alcanzar una trascendencia a través de la representación de un carácter individual, que se queda corta, limitando y desviando el alcance de su arte. Un ejemplo contrario sería Fellini, quien ejerce un arte individual y no social, pero que profundiza dentro de sí, logrando una trascendencia que Allen no logra.

F.B. No sólo hay cambios entre los filmes sino que dentro de cada filme hay muchas desigualdades. Cuando logra tocar cosas muy íntimas suyas con humor y con sátira alcanza un alto nivel expresivo, pero cuando abandona la espontaneidad y trata de ser calculadamente profundo, es cuando llega a sus peores momentos.

M.M. Allen lo que hace es trabajar sobre lo cotidiano, sobre sus propias limitaciones, pero lo hace con un toque de grandeza.

A.M. Es un gran humorista, su talento está en encontrar lo ridículo de la vida "seria", pero cuando intenta ser "serio" es banal. En **Annie Hall** las escenas que no son humorísticas son banales. En la segunda escena con la langosta, ahora con una nueva muchacha, Allen llega a decir que la magia del amor no se puede inventar, que simplemente se da y es irrepetible. Esto es verdadero, pero todo el mundo lo sabe y dicho con la llaneza con que lo dice el filme no llega a producir algún efecto emocional o de reflexión en el espectador. A menudo olvida lo más humano que tiene, que es la hipocondría, para abandonarse al autocompadecimiento; o piensa que a través del humor no puede expresar cosas trascendentes y lo abandona para manifestarlas directamente: en eso es que se equivoca más.

H.C. Woody Allen es un autor muy serio. Ligero sería Neil Simon. Cuando saca a McLuhan en **Annie Hall** liquida a su estúpido contrincante, pero entonces mira a la cámara y dice: "¡Si la vida fuera así!". Siempre avanza en pliegues y repliegues en una dialéctica donde no hay villanos perversos sino amigos granujas, donde hay gentes alienadas que son felices e intelectuales que son neuróticos.

M.G.C. Es cierto que Allen relaciona inteligencia y neurosis, estupidez y felicidad, pero son relaciones falsas. Lo más importante es que no logra salirse del esquema del ganador-perdedor. Puede ir de perdedor a ganador y viceversa pero sin salirse, sin trascender el esquema, y eso no es dialéctico.

A.R. Si se comparan los recuerdos de infancia en **Annie Hall** y en **Radio Days** se pueden encontrar dos tratamientos totalmente diferentes que de alguna manera ejemplifican lo que se ha dicho. En **Annie Hall** hay una amargura extrema, una completa inadaptación que revela una auténtica angustia: el caso del perdedor, tratado con humor bien negro. En **Radio Days,** exactamente la misma situación se ve color de rosa, la pura nostalgia acaramelada, y en cierto modo se trata del ganador. Allen no puede ir más allá del círculo cerrado de la ideología liberal y de ahí su incapacidad de tocar un solo asunto que se relacione con la economía o con la sociedad. Pero cuando se burla por lo menos hay una cierta autocrítica, que se pierde al cambiar de tono en el empalagoso autocompadecimiento.

2

H.C. No a todo el mundo tienen que importarle los problemas como el de la alienación. Allen analiza las relaciones interpersonales desde su punto de vista de judío newyorquino y a veces es más crítico y otras menos crítico.

P.J.M. Yo creo que la alienación es un tema central en Allen, si se toma el término en su sentido más amplio. La alienación como extrañamiento, como separación. Además opera en un sentido orientador. No hay que pedirle a un artista que haga ensayos teórico-filosóficos con sus obras. Hace alusiones, lo más agudas posibles, que deben ser mostrativas. Si hay un tema recurrente tocado en las películas de Allen, es el de la limitación de lo individual frente a lo total, lo colectivo socialmente hablando, el todo metafísicamente hablando. La muerte, el amor irrealizable, la soledad del que ama entrañablemente a su ciudad pero no se consigue dentro de ella. Por ejemplo, el niño obsesionado por la expansión del universo en un rancho bajo la montaña rusa del Coney Island, es un asunto de envergadura y está planteado con un tono minimalista que es su mayor cualidad.

A.M. Una argumentación como la tuya, más o menos, lo asumimos todos. Lo que me preocupa es la globalidad de cada película. Acierta en algunas cosas, significa otras, pero el discurso total de cada película no puede ser evadido, sustituido por tetralogías o secuencias. Lo que hay son obras y fragmentos de obras.

P.J.M. Sí y no: Puede conseguirse en cada película un hilo conductor básico, pero no tiene que ser una estructura donde todos los elementos constitutivos dependan del hilo conductor y no puedan darse líneas paralelas.

A.M. Una estructura comporta líneas. No sólo paralelas, también perpendiculares y transversales, oblicuas y hasta tangentes. Lo que hay que precisar es la dimensión de la obra respecto a un lenguaje, a una forma de expresión, para poder llegar a reconocer un conjunto.

P.J.M. Un verdadero artista dice cosas con claridad, pero con tanta riqueza que puede decir cosas diferentes a quienes se le aproximan desde diversas ópticas. Es polivalente, tiene algo que decir. En **Annie Hall** el juego de oposición-de-modos-de-ser, West Coast/East Coast y la ruptura definitiva de Annie y Alvy, tiene que ver con dos espíritus que coinciden con los de cada costa. Alvy no puede sobrevivir en el oeste, pero el amigo que sí puede, resulta ridículo.

A.M. Los enfrentamientos son previos al viaje, los fracasos tienen otra problemática. Para Alvy, Annie se identifica con la West Coast porque se le fue, pero en verdad Annie sigue siendo Nueva York. En realidad lo que pasa es que Alvy-Allen no puede evitar quedarse dentro del ciclo cerrado ganador-perdedor, como tan acertadamente dice María Gabriela. Es a la vez un perdedor porque Annie se le va, pero un ganador porque se sigue sintiendo un intelectual importante al quedarse en Nueva York. En el fondo evade la verdad de su fracaso, porque subraya que las tipas lo adoran, y a la vez se siente un perdedor y se autocompadece, sin decir que es una cobardía. Es el juego permanente de Woody Allen y es el mismo que le impide salir de esos estrechos límites.

P.J.M. Pero no hay contradicción; es una tradición vieja en el arte con representantes judíos de primera magnitud, como Kafka. El protagonista de "El Proceso", un tipo pequeño, con la humanidad en su contra, en el momento de su ejecución hace una requisitoria contra el mundo. El mundo lo liquida, pero él es capaz de hacer poesía, de decir que el mundo es una mierda, y de demostrar que en el fondo es él quien llega más lejos.

A.M. Sería la reivindicación soberbia en el sentido judío. Pero Allen no es Kafka. ¿Qué hace para poder decir que es superior? El pierde porque cree que el triunfador es el que pierde, y así gana. Es un puro esnobismo, el esnobismo propio de su casta intelectual, neoyorquina, de los años sesenta.

P.J.M. Lo típico del esnob es la incapacidad de verse a sí mismo. Esto no sucede con Woody Allen. Al final de **Annie Hall** escribe una obra con dos muchachos que hacen lo que él habría querido que sucediera, está satisfecho con la obra pero reconoce que personalmente fue un fracaso. Esto es una mirada lúcida y crítica sobre sí mismo.

A.M. No creo que ese ejemplo sea el adecuado. El tratamiento es sentimentaloide, autocompasivo, muy lejos del humor satírico que permite un distanciamiento de sí mismo. Cuando se produce ese distanciamiento es que se puede alcanzar una visión desde afuera, hasta la visión crítica. Hay algunos momentos en la obra de Woody Allen en que esto se da, pero en general, predomina la situación contraria. Su forma de tratarse es blanda, no golpea, no hiere, y esto le impide alcanzar una cierta trascendencia.

F.B. No se arriesga.

3

H.C. El montaje de los finales de las películas de Woody Allen que hemos visto, demuestra que son finales tramposos. Allen es un humorista y actúa mostrando un juego y deshaciéndolo al mismo tiempo; juega con dos planos al mismo tiempo. En un plano, el de las leyes de la sociedad establecida de la cual se burla, nos hace creer que es un perdedor. En otro plano, en el de la burla sobre la sociedad establecida, es donde pasa a ser un ganador. En el plano de las aventuras amorosas puede ser un perdedor, pero en el de la vida profesional, de pronto es un tipo con éxito, aunque en otro plano, más arriba, sigue siendo un perdedor porque ese éxito no significa nada. Un tema constante de sus 15 años de realizaciones es el de la dialéctica de perdedor-ganador. Con ella mete al espectador en una dicotomía que él sabe que es tramposa. Dice que es un ganador o un perdedor respecto a ciertas reglas, pero al mismo tiempo dice que no le importan esas reglas.

R.A. El personaje podría ser visto con una óptica diferente. No habría que verlo como un perdedor porque no obtiene lo que quiere o un ganador porque obtiene ciertas recompensas, sino como un tipo frustrado que lucha constantemente contra sus frustraciones y obtiene ciertas recompensas.

A.M. El hecho es que la frustración y la recompensa entran en el esquema ideológico del ganador-perdedor, y por lo tanto se mantiene dando vueltas en el mismo plano, sin trascenderlo mediante alguna ruptura. En ningún momento logra salirse del cuadro ideológico donde el hecho de ganar o perder es lo central. Lo maneja con inteligencia, con cultura, pero no puede salirse de él. Tal vez polémicamente, pero no puede salirse de ese marco cerrado. Siempre se rescata, se autocompadece masoquistamente en medio de una inmensa necesidad de afirmación de superioridad. Su debate es humano y fascinante a veces, pero dentro de una ideología donde lo importante es ser un triunfador sobre un perdedor, que también es importante porque sin ese segundo miembro el primero no existiría. Allen representa la ideología dominante americana. No se libera como un Fellini o un Bergman, que sí rompen la barrera ideológica. Sus límites están allí.

H.C. De acuerdo. Pero son límites voluntarios y buscados. Lo demuestran **Hannah y sus hermanas**, el paisaje neoyorquino y tantas otras cosas de sus filmes.■

Se vió primero en Londres: **La boca del lobo** de Francisco Lombardi.

EL MIRON MIRADO

La mirada del otro puede cambiarle la vida por completo a uno. Y convertir todos los días en mera pose, en el acto que uno escenifica para los demás".
Edmundo Desnoes.
Memorias del Subdesarrollo.

Viendo (¿visionando?) de nuevo **Annie Hall,** el film memorable de Woody Allen, me preguntaba qué era lo que de aquella película nos cautivó la primera vez y aún hoy nos sigue cautivando. Mi memoria me coloca en una discusión de café donde todos (todos nosotros jóvenes intelectuales de los años sesenta, **progresistas,** y un poco prematuramente frustrados) celebrábamos del film la posibilidad que nos otorgaba de **identificarnos.** Nos identificábamo con Alvy Singer en su afanosa descalificación del mundo, en la contradictoria dependencia de sus relaciones afectivas, en la dignidad de su torpeza, en la tristeza heroica de su neurosis personal. Todos éramos (seguimos siendo) un poco como Alvy Singer.[1]

Mucho hemos discutido (algunos, resentido) el trayecto de aquel Woody Allen hacia filmes como **Interiores** y **September,** a través de la línea que pasa por **Manhattan** y culmina en la reciente **Another Woman.** ¿Qué ha pasado? ¿Mediante qué mecanismos –nos decimos– aquella dramática, alocada y vital textualización de una conflictiva que no por individual era menos importante (nos importó a nosotros, nos sigue importando), ha devenido en discurso retórico, demudadamente serio, grave hasta la ineficacia? ¿Podemos ensayar respuestas?

En alguna entrevista el laureado Gabriel García Márquez confesaba sus deseos de escribir para que "lo quisieran más sus amigos" y acaso, en la raíz de toda mostración artística (acto narcisista por excelencia), se dispone ese deseo primigenio. Se escribe, se esculpe, se filma y hasta se critica para que, de una manera u otra, "lo quieran a uno más los amigos". Y sin embargo, el acto creativo, ese toma y daca con los sueños personales, se ejecuta de espaldas al mundo.

Allen no ha dejado de explorar ese sentimiento de subestima que sin dudas le pertenece. Eso es lo que hace en **Annie Hall** y lo que repite más que convincentemente en **Zelig,** otra comedia con la misma temática. El fantasma del abandono, o como quiera que querramos llamarlo, está allí, puesto a vivir un universo que ya no es el autor, sino un producto exterior y extenuado, vivo de por sí, convertido felizmente en relato. Esta es acaso la esquizofrenia mínima que requiere la creación: la manipulación de una materia dolorosa, indisolublemente ligada al mundo afectivo del autor y, contradictoria e indispensablemente, renunciable. La neurosis se vive o se sublima, se actúa o se coloca fuera de nuestras cabezas. No hay términos medios. Por lo demás, no hay drama más intenso que el que vive cada quien con sus afectos y sus fantasías personales: todos somos dramaturgos para nosotros mismos.

Este cercamiento algo confuso nos conduce por lo menos a una respuesta: Alvy Singer quería ser querido (y para ello asfixiaba a Annie con sus alusiones a Wagner, al cine soviético, a Marshall Mc Luhan, al psicoanálisis). Woody Allen parece ser querido, **muy seriamente** querido, y recurre a lo que cree mejor de sí (a lo que cree que el Otro cree mejor de sí): su **racionalismo,** su **profundidad,** su **intelectualismo,** quién sabe. El resultado es un producto de doble filo, exorcismo incompleto, del que se mira mirado, postura que atiende a un doble foco sin jamás darnos las espaldas. Restos de un implacable super yo colado en los intersticios del proceso secundario, como apuntaría ceremonioso el mismo psiquiatra de Woody Allen.

[1] Razón la por la cual, también, lo odiamos tanto

Frank Baiz■

EL MORDISCO EN LA COLA

El pacto de caballeros —o sea de personas-que-cumplen-su-palabra— según el cual los miembros de **Cine-oja** redactarían cada uno su reflexión sobre Woody Allen en una (1) apretada cuartilla es, más que un pacto, un reto. No tanto, en mi opinión, porque Woody **Alien** —según hemos dado en llamarlo en esta redacción, y el solo análisis de este chiste daría para más de una cuartilla— sea particularmente denso, sino porque entre nosotros ha suscitado una discusión que sin pedantería puede calificarse de compleja. De tal manera que, en primer lugar, este menudo personaje cinematográfico merece el crédito de haberse constituido en centro de cruce de ideas complementarias, diversas y opuestas sobre el cine, el arte, la ideología y, genéricamente hablando, múltiples caracteres de la sociedad contemporánea.

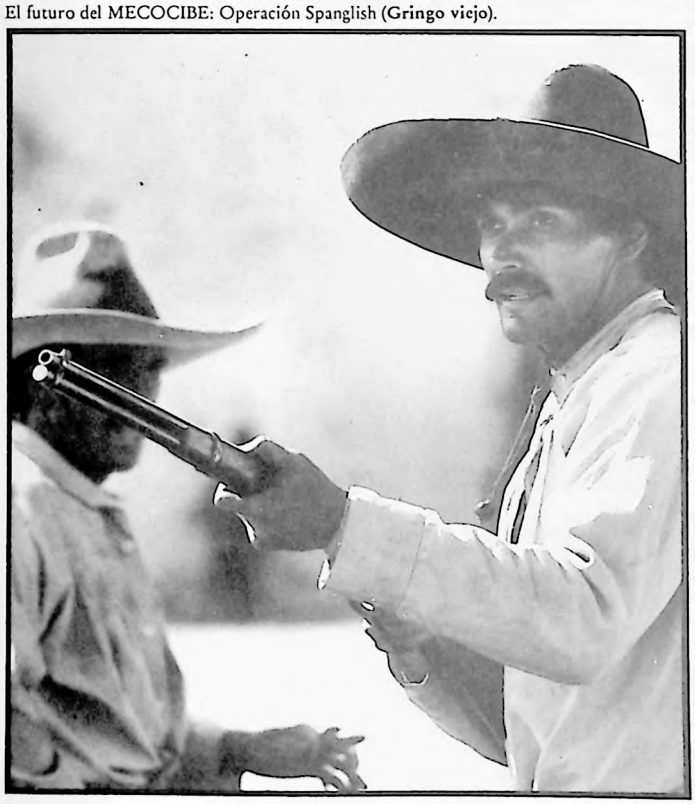
Esforzándonos en enunciar solamente lo que **más** nos preocupa, nos limitamos a la pregunta: ¿El arte de W.A. expresa la problemática existencial del hombre contemporáneo, o la reducción de esta problemática a los términos de su vulgarización en un ambiente sociocultural determinado?

Para aproximarnos a este dilema en pocos trazos, podemos tomar el ejemplo del autobiografismo, rasgo sobresaliente de la mayoría de los autores contemporáneos (no estamos hablando sólo de cine) y perceptible igualmente en la obra de W.A. El ennoblecimiento de la autobiografía, es decir su paso de la crónica al hecho estético, consistiría en una conciencia de sí que se desborda en una visión del mundo (en el sentido de intuición y no de **Weltanschauung**). La de W.A. parece ser una tercera vía: el empleo de nociones teóricas y artísticas para llegar a una conciencia de sí; señaladamente, el psicoanálisis como experiencia terapéutica, la política como experiencia del votante estadounidense y el espectáculo como experiencia cosmopolito-neoyorkina. Experiencias nocionales, subrayamos, aplicadas a una experiencia vital sumergida en el intelectualismo obligatorio o inevitable de la clase media contemporánea. Si esta afirmación nuestra parece una tautología, es porque mima, o entiende, el procedimiento artístico de W.A. como tautológico: esa condición cotidiana de una clase media contemporánea, condenada a preguntarse, responder y repreguntarse sobre sí misma mediante un determinado bagaje cultural puesto en circulación por la **Midcult** y matizado luego por el gusto **camp**, es observada y comentada por W.A. mediante exactamente el mismo bagaje, llegándose así a una absoluta igualdad sujeto-objeto, con una única posibilidad de rescate. Sería ésta la famosa "duda alleniana", o los conflictos modestia-arrogancia y éxito-fracaso: conflictos resueltos por una constante reversibilidad de sus términos. En el primer caso se da el rescate humorístico, el acierto que hizo famoso al autor como personaje: el hombrecito de rasgos indefinidos, confuso y agitado por la sensación de su insignificancia y el esfuerzo de concretar, atrapar, una decisión, un sentimiento, una respuesta, un cualquier signo de vida, en un juego de paralelas que no se encuentran mientras recorren un mismo espacio desvalorizador; en el segundo, el intento de rescate se transforma en intento de autocompensación, el Autor revela que sabe que la angustia es una cosa seria y construye un esquema dramático basado justamente en esas nociones que por su insuficiencia eran la desgracia del personaje Woody (y por eso fustigadas por el humor), con el resultado de que se convierten en la desgracia de un autor incapaz de insistir en el distanciamiento así como en los abismos de la experiencia. A lo mejor, el primero no era más que autodefensa y el segundo el terreno apenas accidentado de "lo pequeño".

En vista de que ya me pasé de la cuartilla, renuncio a mi disertación sobre "La parodia en W.A.", a mi reconstrucción de "La trayectoria de una obra" (17 películas en 20 años) y sobre todo a la beca que necesitaría para ofrecer el soporte analítico requerido por estas comprimidas opiniones.

Ambretta Marrosu

El futuro del MECOCIBE: Operación Spanglish (**Gringo viejo**).



EN CASO DE DUDA, CONSULTE SU ENCICLOPEDIA.

ALLEN, Woody. Nacido Allen Stewart Konigsberg en Brooklyn, New York City, el primero de diciembre de 1935. Actor. Autor de textos satíricos breves, libretos teatrales y guiones cinematográficos. Director de cine.

Perfeccionista obsesivo en lo técnico. Tradicional en el estilo, con muy pocas salidas vanguardistas. En sus primeras películas el componente cómico tenía gran importancia, pero en las más recientes la ha ido perdiendo paulatinamente. Aunque Allen se ha movido dentro de una gran variedad de géneros, es prácticamente monotemático en el contenido esencial, que siempre se refiere a individuos alienados con respecto al mundo, que p erciben agudamente ciertas contradicciones de la existencia: la necesidad de amar, aún sabiendo que cada ser humano está solo sin remedio; el ímpetu de vivir, impulsado precisamente por el hecho de que cada instante está marcado por el horror de la muerte; la búsqueda desesperada de un sentido racional y ético para la conducta, a pesar de tener la convicción de que la realidad es absurda. El enfoque de la problemática es también uno solo: el del hombre urbano contemporáneo, sensibilizado por el arte, bien como creador o bien como espectador.

Los films de Allen han logrado una aceptación mundial rayana en la idolatría, lo cual parece probar que las voluntarias restricciones de estilo, tema y enfoque no han sido obstáculos, sino más bien vehículos, para la universalidad. Véanse, en esta misma enciclopedia, los artículos CHAPLIN, Charles; y DOSTOIEVSKY, Fiodor. Los escasos detractores de Allen tienden a acusarlo de supuestos defectos que más bien parecen meras características: neoyorquino, judío, cómico, intelectual, bergmaniano, felliniano, chaplinesco, autobiográfico, psicoanalítico, manierista, monotemático y perfeccionista. Posiblemente esto constituya otra muestra del éxito de Allen, pues muchas veces parece que dichos atacantes lo rechazaran al verse insoportablemente reflejados en el espejo de sus películas. Un cierto indicio de esto y de que, como se dice, "todo está en el ojo de quien ve", podría encontrarse en la curiosa observación de que algunos lo condenan por reaccionario y otros por izquierdista. Sobre este último particular no hay más referencias en la presente enciclopedia; el lector que desee ulteriores detalles podrá buscarlos en la **Encyclopaedia Brutannica,** Vol. VI, pp. 66 y ss., artículo "Proyección y transferencia en el tratamiento de las neurosis y la histeria".

Pedro José Martínez

SI TOCARA EL PIANO...

En las obras de Woody Allen no existe ningún asomo o indicio de lo que pudiera ser la conciencia de una estructura social, de unas clases, de una formación económica, en un devenir histórico. Esta carencia de una perspectiva no es una condición que determine la imposibilidad de crear grandes obras de arte. De hecho en el cine hay unos cuantos grandes creadores imbuidos en esa condición, y entre los cuales es necesario citar, en este caso, a Ingmar Bergman y a Federico Fellini, que por otra parte son los referentes más claros y evidentes cuando se reflexiona sobre el cine de Woody Allen. La vía de acceso a las más altas regiones de la creatividad pasa en ellos por una profundización extrema, absolutamente lúcida y sin el menor límite ante cualquier desgarramiento por atroz que sea, en su propio ser individual, trascendiéndolo y logrando entonces una dimensión tan válida y tan plena como la que alcanzan otros creadores por otras vías, Luchino Visconti e István Szabó, por ejemplo. Es evidente que en el caso de Fellini y Bergman, esa profundización no implica en ningún caso la eliminación de su situación concreta e histórica, de su mundo propio y de su propia cultura, al contrario, manteniéndolas presentes y determinantes, logra, sin embargo, un desprendimiento que permite desligarse y desconectarse en la más dolorosa de las operaciones de autovivisección, que es sin más la que permite esa trascendencia.

En Woody Allen, quien siempre habla y habla de sí mismo y de su entorno inmediato (la pareja, el centro de la ciudad, Dios, la familia) hay una absoluta incapacidad de abrirse ni un dedo para ver lo que hay dentro. La verdad le está negada. (¿A quién no? le preguntaría Woody a Dios y le dirá Dios a Woody). Le queda algo en el mejor y más escaso de los casos: una cierta capacidad de humor negro, relativamente abundante en sus primeros filmes, totalmente substituído por un desbordante acartonamiento rosaduzco en los últimos. Tal vez si aprendiera a tocar el piano en lugar de hacer tantos filmes y luego, por qué no, volviera al cine, el milagro se operaría.

Alfredo Roffé

EL SALTO CATODICO DEL MECOPIBE AL MECOCIBE

LOS QUE HABLAN

En la entrega de Junio de 1989 de la revista Número se recoge una enorme cantidad de materiales sobre los procesos de integración en América Latina. En la p. 6, el Presidente Pérez declara: "Es frecuente oír como argumentos entre los sectores de la región, de buena o de mala fe, que no hay posibilidades de integración. Afirman que la ALALC, la ALADI, el Mercado Común Centroamericano, el Pacto Andino, que todas las experiencias cumplidas hasta ahora han resultado un fracaso. Y esta es una verdad a medias o es una mentira, porque resulta que no se puede concebir un proceso revolucionario como es la integración, que afecta a tantos intereses, que tiene que cambiar los hábitos y los medios de vida de la gente, se pueda cumplir en poco tiempo. Yo creo que los intentos de integración de América Latina han sido un éxito". El Presidente Pérez no mencionó el FAR, el SELA, el CARICOM, la CEPAL, la CAF, la OLADE, la JUNAC, la ASETA, la ECT (etcétera). Eso tal vez es parte de su inevitable optimismo. Los 30 años del Mercado Común Centroamericano, los 30 años de la ALALC (es cierto que a los 20 años se renovó cambiándose el nombre por el de ALADI), los 20 años del Acuerdo de Cartagena, por no hablar del ya centenario Congreso de Panamá, son muy pocos para el destacado político, y puede ser que tenga razón. Pero donde sí pone el dedo en plena llaga es en señalar que la integración afecta "a tantos intereses" y la realidad demuestra, más allá de todas las palabras, que la conservación de esos intereses ha sido la triunfadora y que todos los intentos integracionistas han sido un auténtico fracaso. El Proyecto del Mercado Común de películas de habla española y portuguesa, aprobado por Angola, Argentina, Brasil, Colombia, España, México, Perú, Portuga, Uruguay y Venezuela (MECOPIBE), yace enterrado desde 1977 en un Mausoleo en compañía de varios proyectos integracionistas posteriores, Mausoleo en el que hay varias tumbas vacías que los años se encargarán de llenar.

Uno de los más firmes pretendientes a cadáver es el recientísimo Convenio Iberoamericano de Integración Cinematográfica, con la salvedad de que es probable que sobrevivan algunas partes de su organismo, tales como los intestinos y la vejiga. Nos explicamos. "Se establecerá un plazo de dos años para que todos los países signatarios pongan en vigor las leyes o normas jurídicas que se requieren para garantizar el cumplimiento de los compromisos que se desprendan del presente convenio. Aquellos países que a la firma del convenio posean ya la normativa jurídica requerida, formarán parte de inmediato del Mercado Común Cinematográfico Iberoamericano (MECOCIBE). Aquellos países que aún no dispusieren de tales normativas, se integrarán a medida que las mismas sean puestas en vigencia. Cada país signatario del presente Convenio y por un período de cinco años, tendrá derecho a una cuota de cuatro películas anuales que participarán en el MECOCIBE, las cuales podrán variar de un país a otro, según el criterio del país productor. Al sexto año y previa revisión del Convenio por los países signatarios, dicha cuota será ampliada de común acuerdo entre sus miembros. Lo anterior no contraviene la posibilidad de que entre países signatarios puedan suscribirse convenios bilaterales por cuotas mayores a las estipuladas en el presente convenio. La autoridad cinematográfica de cada país miembro, en consulta con los gremios de directores y productores, establecerá los mecanismos de selección de las obras que participarán en el mercado común iberoamericano. La autoridad cinematográfica de cada país miembro, deberá comunicar a la Secretaría Ejecutiva Permanente de la Cinematografía Iberoamericana (SECI) antes del 20 de febrero de cada año, los títulos de las obras cinematográficas que participarán por su país en el MECOCIBE. Queda entendido que las obras cinematográficas participantes del MECOCIBE, serán consideradas en cada país miembro como películas nacionales, gozando de todos los derechos en lo que se refiere a cuota de pantalla, cuotas de exhibición y demás prerrogativas que le confieran las leyes nacionales".

Si la integración económica, que sería fundamental para Latinoamérica, no ha funcionado por la resistencia de los intereses de las empresas privilegiadas de cada país y de las empresas multinacionales, ¿qué puede esperarse de la integración cinematográfica? Nada. Y eso lo saben perfectamente las multinacionales de origen norteamericano (y PELIMEX) que ni siquiera han abierto la boca ante el FOIBICI (Foro de Integración Iberoamericana Cinematográfica) y que han prestado no muy generosamente sus salas por una semana para que se exhiban películas latinoamericanas (como pasa todos los años, salvando las muy respetables distancias, en el Festival de La Habana que entre otras ventajas dura 15 días). De funcionar el MECOCIBE, 4 películas por país asociado serán unas 30 películas anuales a ser exhibidas en cada país. Entre 1984-85 las distribuidoras trajeron 594 películas norteamericanas y 75 mexicanas; entre 1985-86 las cifras fueron 350 y 38 respectivamente; el año 87 llegaron a 354 y 48; y en 1988 a 457 y 50 respectivamente. Tanto los n.americanos como los mexicanos esperarán muertos de risa que los países firmantes ajusten su legislación interna para ponerse en condiciones de exportar 4 películas anuales y recibir unas 30 de los demás consignatarios. Además las 4 películas de cada país serán seleccionadas por "las autoridades cinematográficas" respectivas. En Venezuela eso quiere decir que serán seleccionadas por el Directorio de FONCINE que con el reciente cambio de estructura se ha transformado en el reducto del cine de la degradación (el cine **exclusivamente** como entretenimiento, espectáculo comercial, en el cual la temática y la configuración expresiva son manipuladas y reducidas al campo que se considera atractivo para un público masivo: sexo-psicopatológico, violencia criminal, televestar-system, etc.). En otros términos que las películas que serán seleccionadas pertenecerán al mismo género de **Con el corazón en la mano, Retén de mujeres, La mujer ajena, Inocente y delincuente, Música nocturna, La generación Halley**, y similares. En otra época, con otro Estatuto FONCINE era un organismo de avanzada, las decisiones básicas eran tomadas por Comisiones que duraban un año en sus funciones y estaban integradas por más de diez miembros designados por diferentes organismos e instituciones representativas. Actualmente, cuando el país intenta tímidos avances hacia la democratización, FONCINE da pasos atrás gigantescos. Las decisiones son tomadas ahora por un Directorio que puede perpetuarse y es escogido mediante las más corrompidas manipulaciones. Es un hecho por demás conocido que los nombres para su Directorio sean cocinados en un minúsculo cenáculo manejado a su antojo por un todavía menor cogollito formado por los promotores del cine de la degradación. De allí que se diga que si algo sobrevive del MECOCIBE en Venezuela será el puro intestino. No era precisamente éste el resultado que se aspiraba a alcanzar, pero ahora se entiende claramente el sentido de las declaraciones de Julio Sosa. En octubre de 1988 (El Nacional, 11-10-88) decía: "Decretada la muerte del cine nacional"; en ese entonces era anaco (Presidente de la ANAC) y se refería sin duda al cine de la ANAC, al cine de autor. En Abril de 1989 (El Nacional, 5-4-89) dice: "Despega la industria del cine nacional", siendo ahora adeco (Presidente de FONCINE) y se refiere sin duda al cine industrial-caveprólico en la línea ya mencionada.

Todo esto, menos mal, permanecerá al nivel de lo hablado. Conjuntamente con los múltiples inventos del Mini-Maestro Abreu, quien sigue creando Consejos y Convenios y Foros y Afines a diestra y rediestra, (por cierto ¿por dónde andará uno de ellos, el Consejo Nacional de Cine, desaparecido al día siguiente de su creación?), y de sus secuaces, en las andanzas de la demagogia populista más desenfrenada de la historia de la cultura venezolana.

LOS QUE HACEN

Hay otro tipo de producción audiovisual venezolana que sí está ya verdaderamente internacionalizada, cuyos propietarios y directivos sí han logrado internacionalizar el mercado de los productos venezolanos. "Grecia Colmenares protagoniza en Miami", "La otra teleserie de Cabrujas "María, María" se verá primero en los Estados Unidos", "Una programación para exportar hará VTV", "Nueva miniserie del Canal 8... la trama de "Jesús corazón de Moñoño" conjuga ingredientes como lucha de clases, religiosidad, erotismo y lujuria", "Fuentes generalmente bien informadas, aseguran que el conocido hombre de la televisión, encargado del área de internacionalización de las empresas IBC (que agrupa a RCTV, Coraven, Diario de Caracas, etc.) Luis Guillermo González ha recibido una jugosa oferta del canal 4 por medio millón de bolívares al mes", ETC.

Estos son los que no hablan sino que hacen. Ya las televisoras del país se transnacionalizan y las telenovelas que producen se exportan obteniendo grandes beneficios en dólares y grandes beneficios por los "incentivos" que da el gobierno a las exportaciones no tradicionales. Ya se ha establecido el "mercado común americano de telenovelas", y continuamente vemos las escalofriantes telenovelas argentinas, mexicanas, colombianas, peruanas, puertorriqueñas y hasta algunas brasileñas y norteamericanas, en los canales privados y del Estado, así como esos países

Aventurera es a Queridos compañeros como Aylwin es a Allende.

El juego entre cercanías y lejanías: **Un domingo feliz.**

ven nuestras escalofriantes telenovelas. Este mercado común de degradación da pingües resultados económicos e ideológicos a quienes lo manejan, y ya las mallas y redes de conexiones empresariales se han tejido firmemente. Además este mercado ya ha dejado de ser latinoamericano. Existe dentro de los Estados Unidos una gran población de habla hispana, con una capacidad de consumo muy superior a la de los países hispanoamericanos, donde se aproxima rápidamente una depauperización absoluta. Una población sometida a la más bestial transculturización, en la que la débil base nacional de esos inmigrantes desaparece aceleradamente ante la totalitaria presión del modo de vida al que se han incorporado. La producción de telenoticieros norteamericanos hablados en español, como Telemundo, servilmente retransmitido en nuestro país por el Canal 10 sin que el Colegio Nacional de Periodistas tenga ninguna objeción, noticieros destinados a espectadores hispanoparlantes, sólo tiene dos objetivos, que por otra parte coinciden con los objetivos de las telenovelas: captar el beneficio económico que significa la transmisión de publicidad orientada hacia esos consumidores y producir el tratamiento ideológico para transformar esa masa en pasivos integrantes de la concepción del mundo imperante en U.S.A. La operación que vemos en curso en el cine, el tratamiento de temas latinoamericanos por productores norteámericanos, con o sin participación latinoamericana, es otra variante del gigantesco negocio, al que se añaden con entusiasmo no pocos latinos: Babenco, Bolívar, Puenzo, Pulido, ETC.

Este modelo es el que orienta las movidas actualmente en curso. El cine no es ciertamente la televisión, especialmente en lo que respecta a la producción. En el cine todavía perdura una libertad de expresión que lo hace un medio potencialmente crítico y creativo. Pero los enemigos de esa potencialidad desearían reducir el cine a la televisión, y al ir adoptando el cine sistemas de producción similares a los de la televisión, inevitablemente quedará encadenado a esos sistemas, con análogos resultados cualitativos. Lo que se está planteando, al menos en Venezuela, con el Foro de Integración, no es la libre apertura del mercado cinematográfico de cada país latinoamericano a la producción de cada uno de los otros países latinoamericanos, aplicando sólo los correctivos que limiten la participación de las multinacionales de origen norteamericano en la distribución y exhibición. Lo que se está planteando es algo completamente distinto. Es un intento dirigido por una parte a liquidar al cine de autor y por la otra a reforzar y hacer omnipresente al cine de la degradación. Quizás solo la conciencia de la situación y una vigilancia activa por parte de los autores cinematográficos nacionales y por parte de las organizaciones de críticos y espectadores puedan, siendo tan optimistas como CAP, evitar que la intención se haga realidad.

AVENTURERA

Han pasado 15 años desde que Pablo de la Barra llegó, de un Chile martirizado, con el noventa por ciento de los rollos de **Queridos Compañeros,** y 12 años desde que su película se estrenó en Venezuela, después de que su autor le halló una conclusión y, sobre todo, resolvió las dificultades de su sonorización. Fué una buena película, sincera, apasionadamente política, humanamente compleja y dotada de una expresividad suelta, segura, que se sobreponía al dramático retraso histórico que había sufrido. Una película, por cierto, que merecería un reestreno

De la Barra se ha quedado, ha trabajado todos estos años en cine y video didácticos y, finalmente, ha encontrado la manera de hacer un segundo largometraje: **Aventurera.** Sin embargo, quien buscara en este nuevo film una vinculación con el primero no encontraría más que esa mano segura en la puesta en escena, la dirección de actores y el montaje, y la ausencia casi total de vulgaridad. Casi, decimos, porque la escenita de la olida de pantaleta —copiada y recopiada diez mil veces de aquella "Comedia a la italiana" que solo pudo salvarse en sus versiones más malévolas— se queda sola, como coleada, y se deja olvidar. Se trata de dos puntos a favor, que pertenecen a ese mítico " profesionalismo" que la ideología cinematografica venezolana ensalza como meta máxima del fatigoso camino de nuestro cine. En otros países, se le llama "oficio" y rara vez se le menciona.

Pero la historia de **Aventurera** avanza a troche y moche por un camino tan innecesario que renunciamos a cualquier intento de ofrecer de ella una síntesis, pues para hacerlo deberíamos identificar algún punto de partida definible y un tema subyacente, y eso ya sería inventar. Gratitud e incongruencia son, en definitiva, las caracteristicas principales del argumento, que se hace digerible por el oficio al que aludimos antes. Y cuando la digeribilidad es el objetivo mayor de una obra, debería haber conciencia suficiente como para descartar de entrada los temas más graves, a menos que se tenga la disposición natural a relevar de ellos sólo los rasgos menudos, costumbristas o comportamentales (véase, por ejemplo, la superficialidad llena de gracia, de humorismo indulgente, de **El secreto** de Luis Armando Roche). En este caso, la aventura-extraordinaria-de-un-tipo-cualquiera se ubica, por ejemplo, en el campo político. Resultado: la extemporánea inclusión del **cameo role** de Gustavo Rodríguez en su imitación televisiva de Rómulo Betancourt, y una frase nauseabunda sobre un supuesto "acuerdo" entre Fidel y Trujillo. En cuanto a su repercusión en el protagonista, sólo sirve para conferirle un rasgo de idiotez absoluta unida a una notable bajeza moral, mientras se intenta, al mismo tiempo, dotarlo de rectitud, valentía y generosidad amorosa. Si con la refencia "histórica" se quería contextualizar el auge de la lucha libre en Caracas, eran muchas las alusiones a los años sesenta que podían hacerse y, dado que el protagonista es un aspirante a actor, el movimiento teatral de la época ofrecía un marco de referencia bastante más incisivo que la figurita aislada del viejo teatrero en el cual se desperdicia el talento de Fernando Gómez. Nadie mejor que Cabrujas, niño prodigio de aquellos tiempos y aquí, nuevamente, desafortunado guionista, hubiera podido combinar sabrosas evocaciones al respecto.

En medio de esta intrascendente confusión temática, debe salvarse el buen manejo de la vis cómica de Toco Gómez y en particular las divertidas escenas —nada fáciles— de la lucha libre. Y la bella secuencia final, en el caserío colombiano, impide que se quiebre el hilo de la esperanza de que Pablo de la Barra nos pueda dar otro día una película realmente buena.

Ambretta Marrosu

AVENTURERA. Venezuela, 1989. Dir.: PABLO DE LA BARRA. Prod.: P.B.R: Producciones; Nicolás Ackerman (asoc.); Antonio Almeida (ejec.). Guión: José Ignacio Cabrujas, P. de la Barra. Fot.: Julio Sosa Pietri: Carlos Tovar (cám.). Mont.: Armando Silva. Son.: Edgar Torres; Orland [illegible]sen (mezc.). Dir. Art.: Tania Man[illegible]ás.: Rodrigo Troconis. Int.: Flavio Caballero, Toco Gómez, Verónica Cortez, Cayito Aponte, Alejo Felipe, Gustavo Rodríguez.

UN DOMINGO FELIZ

Enmarcado en la serie "Los amores difíciles" de García Márquez, el tercer largometraje de Olegario Barrera vuelve a marcar un reencuentro con el mundo infantil y sus ajustes y desajustes respecto de un mundo de y para los adultos. El tema que ya había abordado con particular felicidad en **Pequeña revancha** (1986) se transformaba a la altura del segundo largo del director **(Operación Billete,** 1987) en la lucha de unos débiles y honestos funcionarios, contra el poder omnímodo del gran capital. **Un domingo feliz** podría completar esta trilogía, insertando la falsa candidez de la infancia en la simplicidad del domingo de un músico y haciendo crecer el argumento al son de la relación entre los dos personajes.

El hijo de un par de millonarios (Daniel López y Marilda Vera) huye de su hogar y se encuentra a un saxofonista (Víctor Cuica) que hace su ronda dominical en distintos lugares de Caracas, inventa una historia de secuestros y pide rescate para despertar la atención de sus padres. Llegado el momento del reencuentro con sus progenitores el músico es confundido con los secuestradores y muerto por la policía. Fin. Esta historia breve y sólida es uno de los mayores aciertos del film (lamentablemente no es posible decir lo mismo de otras muestras de la serie) y la excusa perfecta para que el libreto se pasee por la Caracas vista por los ojos de un niño, con una ingenuidad inteligente y sensible. Ese trayecto del diurno "brunch" de un lugar familiar a la nocturnidad de un night club más lindante con el pecado, ciertamente más atractivo para el niño y para la cámara, tiene algo de descenso en los círculos de la fatalidad que se va urdiendo a espaldas del protagonista. Pero, al mismo tiempo, el gradual conocimiento del mundo de los ricos por el de los no tan ricos, y viceversa, va hilando un paralelismo triste en esta historia. Parecería que la base es la incomprensión radical entre dos mundos con reglas muy definidas, cuya trasgresión, por cándida y bien intencionada que parezca, traerá aparejada la caída del débil.

Estamos aquí en la otra cara de la moneda de **Pequeña revancha.** Si aquellos niñitos pobres eran capaces de mentir intuitivamente para salvar a sus papás de la dictadura, este niñito rico, no menos cándido, también es capaz de mentir, pero para perder a su amigo. La maldad obviamente no está en la niñez sino en la configuración social sobre la que ésta se despliega. Dentro de este esquema resulta grato ver la inteligencia con que Barrera demuestra, en la secuencia del parque de diversiones, como es también de la forma más ingenua que el dinero (el vicjo billete de la operación) es el que separa a los hombres (aun cuando son niños) permitiendo a unos comprar entradas a otros, dándoles a éstos el poder de regalar a quienes no pueden sino ser regalados.

Tal vez la mayor virtud del tratamiento del director radique en el juego entre cercanías y lejanías. El niño rico necesita alejar de sí el mundo en que vive, cosa que logra con la tecnología de video que ese mundo genera y consume y que le permite grabar a sus padres en sus poses más abyectas y luego proyectarlos, objetivarlos lejos de sí. Un movimiento posterior es la huida de ese mundo en busca de amigos, en cuya simplicidad y cercanía es innecesaria como arma la parafernalia electrónica que domina tan bién. Su bagaje de conocimientos electrónicos sigue siendo el arma con que ataca a sus padres pidiendo rescate, pero es además el utensilio con el que ayuda a los amigos. Ocurre simplemente que todo hilo en tensión se corta siempre por lo más delgado. Y como bien lo dicen las leyes de la física, en este mundo los más delgados son los pobres, con lo cual el final es inevitable.

Así analizada, la película parecería un todo denso y compacto en el que las reflexiones caen con solidez de roca, pero no, la película es ante todo algo entretenídisimo, con personajes secundarios excelentemente definidos, con policías que se enredan en sus claves, coristas divertidísimas, levantes impredecibles, y un gusto por la sencillez de lo cotidiano que le da al film el sabor de la amistad. Tal vez por aquí se cuele la única debilidad del asunto, porque los personajes que viven, viven realmente con tantas ganas, que los dos burgueses de plástico sólo pueden dar escenas imposibles en que cuando mucho dejan adivinar la antipatía del director por ellos. Sin duda son amores difíciles, tan difíciles como el amor de García Márquez por el cine que, en una de sus curiosas excepciones, parió una película rica, inteligente y vital.

Héctor Concari

UN DOMINGO FELIZ. España-Venezuela 1988. D.: OLEGARIO BARRERA. Prod.: Delfina Catalá, Christian Castillo para Televisión Española, International Network Group. Jefes de Prod.: Lidia Córdova, Luis F. Bethancourt. Guión: Gabriel García Márquez, Eliseo Diego, Olegario Barrera. Fot.: Juan A. Valladares. Dir. Art.: Gerald Römer. Mus.: Maurice Reyna. Mont.: Armando Silva, Lucia Lamanna, y Claudia Uribe (asist.). Int.: Víctor Cuica, Anthony Sauce, Daniel López, Marilda Vera, Alejo Felipe, Carlos Sánchez, Abril Méndez, Olga Marina Irausquin, Johan Andrade.

LA MUJER AJENA

La película comienza con una pesadilla bergmaniana (porque jugada sobre el blanco, con una mujer y un niño suequizantes que entran y salen de una fotografía) cuya víctima es un Carlos Carrero eternamente sudado, borracho y lloriqueante. Sigue con éste que le lleva unas fotos al maluco Lander que se ejercita al tiro al hombre como siniestro policía que es. Se nos presenta un maniquí que es un injerto entre vitrina, madre muerta y amante de Lander. La amante de Lander se acopla con un tipo, el maluco llega y lo mata, policías peones lo empaquetan y se lo llevan porque es

La mujer ajena: Injertos psicopáticos sexualosos en plena acción.

un asunto de estado, mientras Lander se acopla con la amante junto a la manchota de sangre. Esto le permite a Carrero seguir llorando, porque a él con sus binóculos y su cámara no se le escapa nada. Entonces se alterna una película porno (tipo escandinavo naturalmente) con la madre presa de dolencias bergmanianas al bajo vientre, el coito de los espectadores y el invariable lloriqueo de Carrero. Después se alterna la lloroso-alcohólica soledad de éste con azotea nocturna, binóculos y la primera utilización del corto **Mirando** (L. Quiroz, 1987) con sus pantaletas rojas y todo lo demás (después reaparecerán pedacitos de este corto a diestra y siniestra, con gran desconcierto del ingenuo espectador).

Admitimos haber visto también alguna escena de orden informativo, como la del narco-gusano que le paga a Lander y la del televisor que conecta al muerto con el narco y una campaña presidencial, y entonces el chantaje que el fotógrafo le hace a Lander. Pero mientras tanto nos calamos una canción completa, numerosos insertos del corto, de fotos fijas, de soñados tiroteos, de coitos mortales entre desconocidos, de coitos anales entre conocidos, de torturas a cantantes y de niños inteligentísimos que les importa un bledo su papá, además de una larga escena, horrendamente hecha, de un uxoricidio-suicidio efectuado entre peatones felices y naturalmente fotografiado por nuestro llorón.

Mientras, nuestros espasmos estomacales se hacían cada vez más frecuentes, y al ver el reloj, nos dimos cuenta de que faltaban todavía dos tercios de la película. Se hizo necesaria una decisión rápida: huimos de la sala.

Ambretta Marrosu

LA MUJER AJENA. Venezuela, 1989. Dir.: LIVIO QUIROZ: Prod.: Raisa Soublette (jefe) para LIVAS Films. Guión: Edilio Peña, L. Quiroz. Fot.: Carlos Tovar; José Gregorio González (cám.). Mont.: Eduardo Vera. Son.: Mario Nazoa (grab.); Orlando Andersen (mez.); Armando Dehesa (ed.). Escen.: Ramón Aguirre. Mús.: Gerry Weil; coprod. G.Weil/ Alejandro Blanco Uribe; Edgar Espinoza (mez.); canción "La mujer ajena" por Valerio del Rosario. As. dir.: V. del Rosario. Int.: Carlos Carrero, Pedro Lander, Bettina Grant, Enrique Suárez, Alfredo Sandoval, Henry J. González, Alfredo Medina, V. del Rosario, Eric Casale, Raúl Medina, Democracia López, Carolina Maciel, Ramón Aguirre, Linsabel Noguera, Jesus Araujo, Wiliam López, Lupe Arcila, Marilyn Corbu, Mary France Moly, Belén Orsini, Virgilio Andrade, Alexis Tovar.

GRINGO VIEJO

En el pasado reciente un cierto reconocimiento industrial del cine latinoamericano por la industria del espectáculo norteamericana posibilitó la co-producción de films de tema y origen latinoamericano con técnica americana. Dicho en términos más llanos esto significa que Latinoamérica es un producto de consumo intelectual interesante para un sector del público americano, lo que genera una demanda que **El beso de la mujer araña** (1985, Héctor Babenco) podría comenzar a llenar. Obsérvese que en el otro extremo María Luisa Bemberg intenta una operación similar importando a Julie Christie para filmar **Miss Mary** (1987) en Argentina. Lo interesante de este resultado es que de estos híbridos ideológicos (el lenguaje fílmico es un pequeño tirano que encasilla los temas recortando el trasfondo políticamente revulsivo de los mismos) surge al menos una nueva manera de mirar a Latinoamérica. Al decir esto el espectador está aceptando tácitamente que el film visto no es latinoamericano aunque un porcentaje alto de capital humano y locaciones así lo reclame. No. Estamos en presencia de un fenómeno nuevo que requiere la atención, toda la atención del caso.

Gringo viejo importa por esto mismo y porque su tema parece ser una extrapolación poética de estos encuentros y desencuentros entre nosotros y los que nos dominan. Porque Ambrose Bierce fue tal vez y sin tal vez la síntesis del "loser" americano que a la hora de la muerte descubre que la verdad está del lado de los perdedores y marcha hacia esa tierra de fracasos que está al sur del Río Grande. Aquí empieza la película, con un Gregory Peck/Ambrose Bierce encontrando a una institutriz solterona en medio de la revolución y cayendo por supuesto en el cuartel general de los rebeldes donde la interacción diaria con el general Arroyo posibilita la comprensión de los porqués de la revuelta. No es que esté mal, aunque lo hemos visto antes. Probablemente Ambrose Bierce se comportara así (aunque no nos creamos la escena del beso con crepúsculo al fondo y todo) y sin duda el aspecto exterior de la revolución mexicana fue de esa forma. Pero hay algo que no funciona.

El primer problema es que a los americanos las revoluciones los "sorprenden" en algún lado (puede ser en Caracas, en La Habana a comienzos de Enero, al comprar una hamburguesa en la plaza de TiananMen en Peking o al comprar baratijas el 14 de julio de 1789 en los alrededores de La Bastilla), pero el elemento fundamental es la sorpresa ante la generación espontánea de una violencia que jamás lograrán explicar al funcionario de su embajada que al cabo de varios días logra rescatarlos, cómo diablos se generó. **Gringo viejo** peca pues de esa especie de "deja vu" del subdesarrollo visto por la metrópolis. Sin que esté en duda la honestidad de Fonda, Puenzo, o Peck, sin que el hilo conductor de la historia pierda interés entre tanto bigotazo, palabrota, acento argentino camuflado, pólvora y explosiones. La historia puede cambiar, pero no deja de ser la misma. No está mal que los Estados Unidos nos descubran, ni siquiera está mal que descubran que nos habían maldescubierto y vuelvan a intentarlo de la mano del director que ganó el Oscar hace tres años. El problema es que vuelven a partir de cero en cada película y la única salida que indican a la dialéctica opresor/oprimido es la violencia irracional a cuya cabeza está un populista ilustrado que se llama Pancho Villa. Es cierto que hay un progreso, una particular sensibilidad de Puenzo para contraponer la vitalidad mexicana a los valores anglosajones, la distinta concepción del amor, la muerte, los ejércitos y las putas. Pero esos datos jamás pueden pasar de la mera anotación folklórica si no reciben la adecuada apoyatura ideológica que aquí está ausente.

Pero está presente Ambrose Bierce. Y tal vez si por algo queda en pie esta película es porque por algún motivo el cinismo sincero de ese viejo aventurero y genial logra penetrar el film e iluminarlo. Y también tal vez esta explicación fabulada de la muerte de Bierce no importe tanto como la actitud vital de un escritor que prefiere dejar de serlo. Tal vez desde el otro lado de la línea de sombra el viejo Bierce siga repitiendo que la verdad está más allá del Río Grande, demasiado lejos de Dios y demasiado cerca de Hollywood para verse reflejada en esta aventura bien contada.

Héctor Concari

OLD GRINGO. Estados Unidos, 1989. Dir.: LUIS PUENZO. Prod.: Lois Bonfiglio para Fonda Films; David Wisniewitz (ej.). Guión: Aida Bortnik, L. Puenzo, de la nov. "Gringo viejo" de Carlos Fuentes. Fot.: Félix Monti. Mont.: Juan Carlos Macías, William Anderson, Glenn Farr. Dis. prod.: Stuart Wurtzel, Bruno Rubeo. Vest.: Enrico Sabbatini. Reparto: Wallis Nicita Mús.: Lee Holdridge. Int. Jane Fonda, Gregory Peck, Jimmy Smits, Anne Pitoniak, Jenny Gago, Patricio Contreras, Jim Metzler, Gabriela Roel, Pedro Armendáriz Jr.

RELACIONES PELIGROSAS

En un viejo pero agudo ensayo, "Las categorías del relato literario" ("Communications" n. 8, París 1966), Tzvetan Todorov estudia la novela de Laclos con el objetivo de extraer de ella

Uno de los predilectos de Choderlos de Laclos: **Relaciones peligrosas.**

modelos abstractos, aspirando a que esos modelos pudieran ser generalizables, es decir aplicables a cualquier texto. Esta inútil búsqueda no es lo más interesante del ensayo. Por el contrario, lo que resulta muy atractivo es el análisis de ciertas peculiaridades de "Las relaciones peligrosas" que muestran con ejemplar claridad cómo opera la relación forma del contenido-forma de la expresión y cómo la forma del contenido logra estructurar, sin desprenderse en ningún momento de ella, la forma de la expresión. Todorov señala que "En nuestro caso, hasta su desenlace 'Las relaciones peligrosas' establecen un nuevo orden, diferente del medio exterior... El desenlace representa una infracción a este orden del libro y lo que le sigue nos lleva a ese mismo orden exterior, a la restauración de lo destruído por el relato precedente". ¿Cuál es ese orden exterior? Lo que se instaura al final del libro "es directamente la moral convencional de la sociedad contemporánea, moral pudibunda e hipócrita, diferente en este aspecto de la de Valmont y Merteuil en el resto del libro". En ese resto del libro se impone el relato a través de Valmont y Merteuil, y los principios y comportamientos de estos personajes son absolutamente opuestos a los reconocidos como dominantes por la sociedad de la época. Los principios morales de esa sociedad que encarnan, por ejemplo, en Tourvel, "que se opone obstinadamente a sus propios sentimientos en nombre de una concepción ética que dice que la mujer no debe engañar al marido", o en el confesor de Cecile cuya moral "es la moral convencional, exterior al universo de la novela", o en la propia Señora de Volanges, quien odia a Valmont, no porque "éste (la) ha abandonado, sino por sus propios principios morales". Y en quien recae, no por casualidad, la conducción del relato en su parte final. Pero Todorov no se limita a constatar esa fractura en la novela, que él llama infracción en el orden, sino que correlaciona la última parte, donde se impone la moral convencional, con una configuración expresiva que caracteriza como dominio de la apariencia, y todo el desarrollo anterior, en el que triunfa la anti-moral convencional, como dominio del ser. "Si el relato precedente era conducido al nivel del ser, el relato final se da enteramente en el parecer... La única moral que llegamos a conocer es la de la señora de Volanges... caracterizada como una mujer superficial, incapaz de opinión propia, chismosa, etc... La moral del final del libro... ¿es la moral de Laclos?". Por otra parte, "hasta el desenlace la narración es confiada a Valmont que tiene una visión próxima a la visión 'por detrás'; en cambio, después del desenlace, es retomada por la señora de Volanges que casi no comprende los acontecimientos que se producen y cuyo relato corresponde enteramente a la visión 'con''. La visión 'por detrás' es aquella en que el narrador sabe más que el personaje. Al utilizar este tipo de focalización cero, localizada en Valmont, se le atribuye a éste el conocer todo, es decir el conocer también lo esencial, el ser, lo verdadero. Con una focalización interna, ('con') donde el narrador sabe lo mismo que el personaje, se pierde la dimensión totalizante y por lo tanto ese saber es aparencial, y carece de la cualidad de verdad propia de la focalización cero. La pregunta de Todorov sobre si la moral de Laclos es la misma moral dominante convencional o no, resulta excesivamente prudente. De su análisis, como por lo demás de la lectura de la novela, lo que resulta evidente es la contraposición de dos morales, una dominante y la otra subversiva, públicamente condenada, a la vez que practicada, evidentemente no en forma universal. No resulta ni difícil sostener que Laclos está en contra de la moral convencional y que evidentemente su respeto está con Valmont y Merteuil, como lo demuestra el tratamiento antes indicado de la focalización. El final moralista convencional de la novela puede tener diversas explicaciones, como la presencia de una censura fuertemente represiva, pero nunca que sea la posición de un autor que finalmente se muestra como es.

Toda esta consideración surge del rechazo que provoca la versión fílmica de Frears. La película acepta la época histórica de la novela y trata de reconstruírla, por lo tanto el sentido de su actualización se traslada a su proposición ideológica. ¿Tiene alguna actualidad la discusión sobre la existencia de morales contradictorias, relacionadas con posiciones de dominio/subversión del dominio? ¿Tiene alguna actualidad la moralidad de gobernantes que proclaman su adhesión a la autodeterminación de los pueblos pero que claman por cualquier intervención extranjera cuando los pueblos deciden darse formas de gobierno que no les son gratas a esos gobernantes? Aceptando que sí tiene actualidad la discusión, cabe entonces preguntarse por qué en el filme de Frears se asume una proposición rígidamente moralista convencional, tan distinta de la proposición de Laclos, y en fin de cuentas también profundamente conservadora y reaccionaria. Los que se apartan de las normas instituídas son severamente castigados por su maldad. La forma de la expresión de la novela de Laclos le revela a cualquier lector normalmente inteligente, su proposición ideológica, imbuída de los tiempos que a los pocos años de esa publicación lo llevarán a unirse a los jacobinos durante la Revolución Francesa. En cambio, la proposición de Frears recoge sólo la apariencia conservadora de "Las relaciones peligrosas", y por lo tanto sólo transmite esa posición política.

Los refinamientos expresivos de Laclos se pierden completamente en el filme, el cual en lugar de aprovechar la desaparición de la censura de la monarquía absoluta para acentuarlos, prácticamente se erige en defensora de los principios morales de esa sociedad monárquica, simplemente traicionando a Laclos. Frears no es un principiante, su primer largometraje fue **Gumshoe** en 1971 y desde entonces ha tenido una prolífica carrera, sobre todo en producciones para televisión. Además, es difícil que no haya conocido el texto de Todorov, que ha tenido una extensa difusión. Inclusive, la escena del duelo está realizada en una forma tal que hace suponer de parte de Frears el intento de marcar un efecto de distanciamiento capaz de provocar en el espectador alguna reflexión sobre la esencia o la apariencia de lo que ve, e incitarlo a una lectura más allá de la información directa que recibe. Pero esta escena queda absolutamente aislada en relación al resto del filme y no pasa de ser una mancha en su completa trasparencia expresiva. El sentido que le damos a trasparencia aquí es su sentido clásico: un texto que pareciera producirse a sí mismo, sin que hubiera ningún narrador ni ningún autor que lo creara. **Relaciones peligrosas** se ve fluidamente como un gran espectáculo, admirables vestuarios, toda la utilería del mundo, espléndidas escenografías, un aceptable nivel de actuación, unas simples aventuras galantes muy bien "raccordadas" y una conclusión plácidamente parroquial. El único recuerdo que logra suscitar el filme, después de visto es la imagen del buen rey Luis XVI haciendo en su taller una cajita de madera para el Delfín, mientras platica con su confesor.

Alfredo Roffé

DANGEROUS LIAISONS. Estados Unidos, 1988. Dir.: STEPHEN FREARS. Prod.: Norma Heyman, Hnak Moojean para Warner Bros.; Christopher Hampton (coprod.); Suzanne Wiesenfeld (sup.): Blanche Wiesenfeld, (coord.): Patrick Gordon (ger.). Guión: C. Hampton de su drama "Les liaisons dangereux" , adapt. de la nov. de Choderlos de Laclos. Fot.: Philippe Rousselot ; Mike Fox (cám). Mont.: Mick Audsley. Dis. prod.: Stuart Craig. Dir. art.: Gérard Viard, Gavin Bocquet; Gérard James (amb.). Mús.: George Fenton; Jackie Krost (sup.); Michael Connell (mez.). Vest.: James Acheson; Isabelle Coignerai (sup.). Maq.: Jean-Luc Russier (sup.). Tít.: Julian Rothenstein. Son.: Kant Pan, Peter Handford, Peter Maxwell. Int.: Glen Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Swoosie Kurtz, Keanu Reeves, Mildred Natwick, Uma Thurman,Peter Capaldi, Joe Sheridan, Valerie Cogan, Laura Benson, Joanna Pavlis, Nicholas Hawtrey, Paulo Abel do Nascimento.

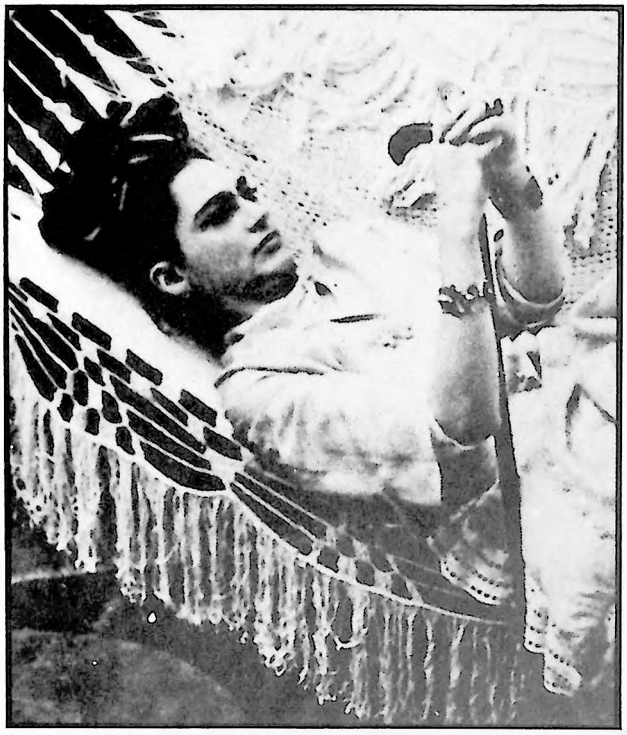
FRIDA, NATURALEZA VIVA

Más allá o más acá de todos los estructuralismos, la crítica exige en mi opinión dos vertientes de desarrollo: una lectura de las formas, que tienda tanto al desciframiento de los significados como a la detección de la validez estética; y, sólo a partir de ahí, una comparación entre ficción y realidad. A lo largo de ambas vertientes, el crítico pone en juego sus concepciones, sus conocimientos y su capacidad, corriendo los mismos riesgos que la obra. Esto no quita que pueda ejercerse una escritura más arbitraria, donde la obra sea reducida a pretexto para discursos de otra naturaleza (por ejemplo sociológicos, psicológicos, técnicos), que sin embargo pueden vincularse al discurso crítico sólo en sentido acumulativo y de manera bien diferenciada, o si no en el marco de un diagnostico ideológico anclado a una situación histórica dada. Pero las reglas de juego escogidas deben ser explícitas.

Este preámbulo se debe a que **Frida, naturaleza viva** es una película difícil de examinar a causa de su referencia real situada en un lugar y momento históricos cercanos, todavía cargados de polémica, tanto políticas como estéticas. Frida Kahlo, nacida en Coyoacán en 1907, pintora, comunista, casada con Diego Rivera, poliomielítica, primero coja y luego mocha, muerta en el mismo Coyoacán, ya simple suburbio de Ciudad de México, en 1954. Datos muy precisos, muy notorios, agregables a un cúmulo de chismes y fabulaciones, de índole política y personal, que los cuarenta años transcurridos no parecen haber podido acallar. La presión que ejerce tanta información y pseudoinformación sobre la vertiente comparativa entre ficción y realidad pone en cierto aprieto la práctica crítica, empujándola quisquillosamente a dar a esa vertiente (sin el beneficio del rigor historiográfico) una primacía y una cualidad de comprobación de verdad que debilita la importancia del discurso cinematográfico.

Sólo si se rechaza esta presión y se enfrenta la obra en este su discurso propio, en su capacidad de construir cierta realidad y no otra, podremos establecer la relación en un plano de coherencia. Y la película de Paul Leduc —autor del inolvidable **Reed, Mexico insurgente**— logra otra vez, con **Frida**, una proposición fuerte y clara, un ámbito inequívoco para identificar determinadas referencias y descartar otras como no pertinentes.

La composición de **Frida** se distingue por una sucesión de iluminaciones mediante bloques de vivencias, donde incluso lo que podría clasificarse como **flashback** o **flashforward** no tiene propiamente los valores correspondientes a estas denominaciones sino otros, de contigüidad o simultaneidad: elementos de un entero que se va construyendo tanto en el tiempo como en la circunstancia, en un proceso y una presencia tridimensional que —de golpe y novedosamente— no necesita del concurso de la palabra sino en escasos momentos, de urgencia informativa muy fuerte. Surge así, en lugar de una biografía, un **retrato** de Frida Kahlo. A la capacidad narrativa del cine, se prefiere su otra capacidad, la de expresar un presen-



Frida: La difícil existencia transmitida.

te que, más que una instantaneidad, refleja una permanencia.

Si bien el relato esté enmarcado por dos escenas relativas al velorio del cuerpo de Frida, difícilmente podríamos considerar que la película se desarrolla como una narración en pasado: se trata más bien de una proposición, de una declaración. Algo así como: Frida está muerta, podemos hablar de Frida. Naturalmente, la escena inicial dice algo más: en particular que, al morir, Frida se ha convertido en patrimonio público, pues su féretro ha sido colocado en el Palacio de Bellas Artes y los comunistas, en una especie de operación militar, lo han cubierto con su bandera. Igualmente, la escena final dice algo más: que Diego Rivera le quita la bandera y con su grito devuelve a Frida a su amor y, sobre todo, a una humanidad individual. Ya aquí podría encontrarse motivo de discusión en una comparación con la realidad, tanto por la abstracción de la puesta en escena como por la ausencia del doble conflicto que se creó en las incidencias del velorio con respecto al gobierno y al partido comunista y cuyo centro fue Diego Rivera y no Frida Kahlo. Pero de acuerdo con el discurso cinematográfico general esa proposición no tiene caracter de precisión histórica sino de representación simbólica que utiliza algunos elementos extraídos de la historia.

Siendo así, al interior de ese marco la estructura se desarrolla coherentemente sobre el filo de una imagen recurrente, cuyas pequeñas variantes dan cuenta de una soledad vivida con intensidad rara y de una postración vivida indócilmente, incluso con la capacidad de invertir el sentido de esa condición. Es la imagen, en planos cercanos, de Frida en la cama, al lado de su pequeño espejo redondo. Entre una y otra de esas variaciones, se suceden escenas de la vida de Frida, al comienzo en una alternanza de su personaje adolescente con su personaje adulto, luego sólo sobre este último. Una segunda recurrencia, menos frecuente pero de mayor duración, es la de los cuadros, complementos reforzadores del conocimiento del personaje que se va construyendo.

Por otra parte, esas escenas de vida, aunque se apoyen en un orden cronológico escasamente interrumpido, como se dijo, por los **flashbacks** iniciales, no obedecen a un criterio propiamente narrativo. Excluyen el significado de causalidad temporal mediante un tratamiento que privilegia la situación por encima del acontecimiento. No hay primeros encuentros entre los personajes, los efectos prevalecen sobre las causas, las cercanías sobre las distancias, los gestos y expresiones sobre las acciones, el fragmento sobre lo entero. El dinamismo de la cámara interpreta o sustituye el de los personajes. Los murmullos, canturreos, gritos, risas, gruñidos, suspiros, así como la música intradiegética, predominan decididamente sobre los diálogos. Estos últimos cuentan con sólo dos textos realmente extensos y ostentosamente inteligibles: la discusión con Siqueiros y la carta de amor de Trotsky. Las razones –obvias– corresponden respectivamente al escrúpulo de dejar claros los términos del contraste político (que no teórico) entre estalinismo y trotskismo así como las posiciones de los personajes al respecto, y al escrúpulo documental en el caso de la relación amorosa de un personaje cuya importancia histórica se inscribe mal bajo la clave intimista o existencial de la película.

La figura tridimensional que surge de esta estructura básica, erigida mediante formas plásticas, cromáticas, sonoras e interpretativas de un naturalismo cálido y vehemente, posee una calidad excepcional. La unicidad de Frida como personaje real resalta de manera inconfundible: el sufrimiento, la alegría, la rabia, la obsesión, la sensualidad, la ternura, la combatividad, la ironía y el estoicismo, se articulan en la tregua que lo cotidiano extiende entre los acontecimientos y que constituye la vida, **como difícil existencia en la duración.** Mediante la recurrencia de la cama y el espejo, esa vida se convierte en espectáculo: en primer lugar de sí misma, para Frida; luego de Frida, para los otros. Es el espectáculo de verse vivir, cuando más la vida parece abandonarla; es, luego, el de ofrecer a otros esa prueba de vida, en los cuadros (una pintura que sugiere empecinamiento, excavación, un "restearse") y en su persona misma, sus atuendos, sus excentricidades y su belleza, entendida como singularidad, reivindicada en la acentuación, la transfiguración y el espanto. Eso fue sin dudas lo más importante en Frida Kahlo, y ése es el referente real de la película.

El haber logrado, con la altísima complicidad de Ofelia Medina, una forma capaz de transmitir esa vida, en esa particular acepción, es el mérito, que hemos calificado de excepcional, de Paul Leduc. Es de notar, al margen, su curiosa implicación personal al agregar, en los créditos, su segundo y hasta ahora desconocido apellido (Rosenzweig), acaso en secreto homenaje a la mitad judía de Frida Kahlo Calderón.

No hay dudas de que en la comparación entre discurso cinematográfico e información histórica podrían surgir numerosas objeciones, más a causa de omisiones que de infidelidad. Pero difícilmente ese discurso versaría sobre lo mismo si hubiera incluido en detalle las circunstancias, los personajes y el contexto histórico-político de una escrupulosa biografía. De acuerdo con la forma analizada, lo que se nos transmite es la **respuesta** de Frida a los hechos. Y esta respuesta –profundamente femenina en la desposesión, la ofrenda de sí misma, la sensualidad indivisa y la resistencia asombrosa– se inscribe con claridad en una circunstancia histórica dada, cuando rebeldía y revolución, e inconformismo, arte y política, pudieron vivirse sinceramente unidos. Incluso, esta "reconstrucción" es quizás la primera mirada desprejuiciada que el cine dirige al período del auge ideológico del comunismo.

Quizás hubo una imprecisión histórica que sí nos afectó, porque altera estilo y sentido. En 1953, un año antes de su muerte, se le hizo a Frida un gran homenaje-exposición, adonde acudió en camilla y fue acostada en su cama en medio de la galería; la afluencia fue enorme y se terminó bebiendo y cantando corridos alrededor de la pintora. En la película, el transporte en camilla es fidedigno, pero resulta inexplicable la escena, de contraste casi hostil, en la que vemos a unas cuantas señoras elegantes contemplar los cuadros en una galería fría e igualmente elegante, como si se señalara un irónico destino: ¿se trata acaso del estereotipo machista contra las "señoras"? ¿o de un amago antiburgués igualmente estereotipado? ¿Acaso no contaban, "los Rivera", con numerosas "señoras" y burgueses entre sus amistades y apetecidos clientes? ¿Acaso no se hizo famoso ese homenaje por la multitud heterogénea y la borrachera?

Mucho peor, pero afortunadamente fuera de la película y quizás atribuible a los productores, el texto escrito que pretende servir de introducción. Mejor dicho, pretende justificar la película en su forma –haciéndola pasar por las "memorias" de Frida, que no son sino una de sus fuentes– y en su sustancia temática, como con el persistente temor de que el personaje careciera de fuerza propia y hubiera que ofrecer seguridades suplementarias sobre la importancia de la pintura, la tragedia de la enfermedad, la "pureza" política y el "honor" de haber sido amada por grandes hombres. Sin olvidar la advertencia aborrecidamente machista y mercantilista de que, "hoy, Frida Kahlo es la más cotizada pintora de Iberoamérica". Esto, en medio de la típica vaguedad literatosa con que cierta intelectualidad hispanoamericana cree elevar los temas de que trata. Realmente, esos cartones deberían ser eliminados.

Ambretta Marrosu

FRIDA, NATURALEZA VIVA. México, 1984. Dir.: PAUL LEDUC ROSENZWEIG. Prod.: Manuel Barbachano Ponce para CLASA Films Mundiales; Dulce Kuri (ejec.); Laura Díaz (as.). Guión: José Joaquín Blanco, P. Leduc. Fot.: Angel Goded; José Luis Esparza (cám.). Mont.: Rafael Castanedo; Tere Moreno (neg.). Son.: Ernesto Cato Estrada, Penélope Simpson. Escen.: Alejandro Luna; José López (as.); Francisco Lobato (util.); Susan Gilhög (amb.). Maq.: Guadalupe Sánchez. Vest.: Luz María Rodríguez; Xóchiti Vivé (O. Medina). Tit.: E. Mendoza. Más.: Saint-Saens, Urfe, Milan y Costa, Lecuona, con la colab. de Carmen Parra y David Viñas. Int.: Ofelia Medina, Juan José Gurrola, Max Kerlow, Salvador Sánchez, Claudio Brook, Juan Angel Martínez, Gina Morett, Margarita Sánchez, Cecilia Toussaint, Ziuta Kerlow, Francois Lartigue, Valentina Leduc.

Redacción: Ricardo Azuaga, Oswaldo Capriles, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrosu, Pedro José Martínez, Marjorie Miranda, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día". Depósito Legal P.P. 84-0232.

El valor del ejemplar de **Cine Oja** es de **Bs. 10.00.** La suscripción por 10 números es de US$ 8,00 para América Latina y de US$ 15,00 para otros países. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Día", Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-Oja puede adquirirse en las principales librerías del país.